



Recherches & Travaux

67 | 2005
Rire et littérature

Du ridicule à la comédie du « style original »

Daniel Bilous



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/264>
ISSN : 1969-6434

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 30 mai 2005
Pagination : 73-89
ISBN : 0151-1874
ISSN : 0151-1874

Référence électronique

Daniel Bilous, « Du ridicule à la comédie du « style original » », *Recherches & Travaux* [En ligne], 67 | 2005, mis en ligne le 30 septembre 2008, consulté le 21 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/264>

Du ridicule à la comédie du « style original »

Dans « Réc-Rire – Du second degré en littérature¹ », j'avais tenté de répondre à une question, épineuse entre toutes : de quoi, au juste, rit le lecteur d'une parodie et, si tant est que les deux ne rient pas des mêmes choses, celui d'un pastiche ? L'hommage que nous rendons à Jean Serroy, grand *gelastophile* devant l'Éternel, me fournit l'occasion d'illustrer la manière dont, au début du XIX^e siècle, soit à une époque où le pastiche ne s'est pas encore professionnalisé², la critique littéraire pouvait se représenter l'imitation, lorsque celle-ci vise moins « la nature » que le style d'une production donnée, pour déterminer exactement à quelle variété de rire l'on a pu assigner tel ou tel type de mimétisme.

Je le ferai à partir des *Réflexions sur le style original* « par le marquis du Roure, président de la Société des Bibliophiles français, pour l'année 1828 », remerciant au passage le libraire parisien (et grand collectionneur de pastiches rarissimes) Jacques Espagnon pour m'en avoir offert la copie, et mon collègue bruxellois Paul Aron, éminent pastichologue, qui m'a éclairé d'un article³ sur le texte. Non rééditée depuis, et introuvable, cette longue dissertation de quelque soixante-neuf pages connut un tirage confidentiel : soixante exemplaires sur les presses de l'imprimerie Firmin Didot, pour les membres de la

1. *Rires et sourires littéraires*, études réunies par A. Faure, Publications de la faculté des Lettres de Nice, université de Nice-Sophia Antipolis, 1994, p. 223-249.

2. On peut dater la professionnalisation du pastiche du moment où les performances isolées cèdent le pas à un véritable *recueil*, qui consacre la pratique imitative comme une sorte de genre littéraire spécial. L'année 1856, qui voit paraître chez Dentu les *Pastiches critiques des poètes contemporains* par Lemercier de Neuville, est la date retenue par les historiens (notamment, L. Deffoux et P. Dufay, *Anthologie du pastiche*, Paris, Crès et Cie, 1926). Quoique antérieure d'un bon quart de siècle, la plaquette que j'exhume ne saurait à mon sens être tenue pour un recueil avant la lettre, dans la mesure où les pastiches y figurent moins des œuvres à part entière que des exercices venant illustrer diversement une hypothèse critique.

3. P. Aron, « Charles Nodier et la naissance d'un genre littéraire : le pastiche », *Lieux littéraires/La revue*, n° 5, Bruxelles, juin 2002, p. 43-58.

société en question (en remerciement de son élection à leur tête, l'auteur, à la date du 25 décembre 1828, leur dédie « ces Réflexions qui ne sont pas destinées à voir le jour »).

Les quelques échantillons que l'on va lire et commenter sont donc pratiquement inédits.

L'opuscule présente un triple intérêt, du moins pour qui se mêle de théoriser un peu, quel qu'en soit le siècle, l'écriture à travers ses pratiques, dans la perspective d'une poétique expérimentale :

– Du Roure y défend ouvertement une véritable théorie du style, solidaire d'une poétique, qui permet de cerner précisément son idée du comique pastichiel ;

– son discours est illustré par l'exemple, avec pas moins de huit pastiches :

1) d'après Rabelais, un « Chapitre nonante-trois » (« Du deuil que menèrent Plantebonnet et Lopanéon à la mort de leur père Jacob, et de ce qui advint de l'héritage d'icelui. ») ;

2) d'après La Bruyère, six caractères : Astarbé, Alba, Cléanthe, Fulvie, Vadius et Autophile ;

3) d'après Mme de Sévigné, une lettre à sa fille (« Aux Rochers, 27 novembre 1671. ») ;

4) d'après Pascal, une lettre « Au Révérend Père Onagro » (« Poitiers, ce 24 avril 1657. »), pour se défendre de l'accusation d'hérésie ;

5) d'après Voltaire, un Conte (« Il y avait dans la ville de Pantopolis un honnête gentilhomme sans fortune, qui s'étant allié à une vertueuse fille sans argent, avait contracté l'habitude de lui faire un enfant chaque année, [...] ») ;

6) d'après J.-J. Rousseau, l'extrait d'un roman par lettres plutôt inattendu : « Le Chevalier Danceny à la Marquise de Merteuil⁴ » (« D'une campagne près de Paris, 25 mai 17 [...] ») ;

7) d'après Laclos, une « Réponse à la lettre précédente » (« Votre lettre renferme quelques bonnes phrases quoique fort impertinentes. [...] ») ;

8) d'après Diderot, une anecdote morale (« Deux amis qui ne se quittaient guère, se promenaient ensemble dans la campagne par une belle soirée d'été, raisonnant de toutes choses chemin faisant, et philosophant à cœur ouvert. [...] ») ;

– enfin ces pastiches, qui couvrent presque les deux tiers du propos, sont l'œuvre même du signataire, qui complète de la sorte la théorie par un spectaculaire geste de création.

Lisons d'emblée le petit corpus de *Caractères*, comme tous les autres particulièrement bien venu, et assorti comme eux du bref commentaire de l'auteur.

4. Il fallait oser cette imitation doublement hétérographe des *Liaisons dangereuses*.

Ils ne sont pas référencés au chapitre qu'ils pourraient intégrer, mais l'on rattachera aisément à *Des Femmes* les portraits d'Astarbé, de Fulvie et d'Alba, à *De la Société et de la Conversation* ceux de Cléanthe et de Vadius, et à *De l'Homme* celui d'Autophile, le plus long des six.

PASTICHES D'APRÈS LA BRUYÈRE

Vous me demandez ce qu'est Astarbé ; le voici : mais d'abord définissez-moi le chaud, le froid, l'air, l'eau, la terre et le feu. – Pourquoi ces questions ? – C'est que je ne puis répondre à la vôtre. Astarbé n'est pas moins belle que le jour, mais elle est aussi fugitive que lui ; que dis-je ? elle est mobile comme les heures ; que dis-je encore ? il n'est si petite division du temps qui rencontre son caractère arrêté. Je l'ai vue passer du rire aux larmes, de la pitié à l'ironie, en moins de temps qu'il n'en faut pour dire : voilà de l'ironie, voilà de la pitié. Pleine d'esprit et de jugement, sans réflexion ni culture, et comme par l'effet de l'instinct, elle agit sans motif et le plus souvent même contre son désir. Elle trompe et n'a point d'artifice ; elle se confie sans aimer. Elle a bien de l'amour-propre et serait facilement envieuse, quoiqu'elle plaise beaucoup. S'agit-il de manquer à un ami ? pourquoi pas ? Faut-il se dévouer pour un étranger ? encore mieux. Elle s'ennuie de tout. Elle eut un jour avec moi une singulière naïveté : le monde la trouvait tendre pour Damon ; je lui dis : le monde vous trouve tendre pour Damon. « Quelle folie me répondit-elle, je le vois tous les jours. » Cependant qu'en étoit-il ? qu'elle favorisait Damon toutes les fois qu'elle ne le fouloit pas sous ses jolis pieds. Du reste, toute ravissante dans sa personne, un modèle accompli, un vrai chef-d'œuvre de la nature, une de ces beautés enfin dont on peut dire avec Homère : « Les vieillards se lèvent à leur aspect. » – Quoi ! ne nous en apprendrez-vous pas plus ? N'expliquerez-vous point cette énigme ? – Attendez : Astarbé est la réunion des charmes et des défauts de son sexe ; c'est une femme excessivement femme ; j'ai tout dit. – Mais quel sera son sort ? – On ne peut rien conjecturer d'une vie où la fortune fera tout et la prudence rien ; ce qui est certain, c'est que si Astarbé est comblée de biens elle ne sera guère heureuse, et que si elle est accablée de maux elle n'en souffrira quasi point.

* Alba, pécheresse pénitente, baisse les yeux comme une jeune vierge ; mais il y a dans sa pudeur une je ne sais quelle teinte de honte et d'amertume, qui est un beau triomphe pour la vertu sans tache. Le monde l'embarrasse, et pourtant elle vit dans le monde, par le besoin qu'elle a d'y reconquérir l'estime. Comment se tirer de cette position louche et difficile ? Je ne vois pour elle qu'un moyen. C'est de distribuer hardiment les réputations ; c'est d'être intolérante et médisante : ainsi sera-t-elle avant peu.

* Ce que vous dites depuis une heure, Cléanthe, avec tant de complaisance, en vous écoutant parler, en ouvrant des yeux de Junon, ou des yeux de paon si vous l'aimez mieux, ce que vous dites est très-vrai ; néanmoins pas tout-à-fait aussi vrai que le contraire.

* Fulvie, épouse fidèle d'un mari honnête homme et jeune encore, Fulvie mère de trois enfants, touche à son sixième lustre. Encore un peu de temps, et la voilà sauvée des pièges de ce monde. On la citera comme une vertu modèle. Déjà même les femmes la considèrent. Pour les galans, ils la redoutent. Aussi ne conçoit-elle pas la galanterie. « Quelle folie de sacrifier sa réputation à je ne sais quelles joies

grossières, ou l'intelligence n'entre pour rien ! En vérité, c'est déjà trop en dire ; quel dégoût ! » Ainsi parle Fulvie à qui veut l'entendre. Sur ces entrefaites, on annonce dans la cité royale un certain Francisco, chanteur de profession, homme vanté, homme unique, non pour l'esprit, non pour le cœur (sous ces rapports il est peu de sujets plus communs), mais pour sa voix caverneuse, pour sa forme athlétique. Six semaines après l'apparition du personnage, on ne sait comment la chose a pu arriver, il faut assurément qu'un astre malin ait agi ; après six semaines donc, Fulvie la dégoûtée aimoit Francisco et vient de s'enfuir avec lui.

* Docte Vadius, je veux vous dire une chose que vous ne savez pas : c'est qu'à ceux à qui vous donnez des conseils et qui vous prêtent l'oreille, vous devez du retour.

* Autophile a la démarche tranquille, l'air ouvert, le teint reposé, la face rebondie. Il se lève tard, encore qu'une affaire pressante le sollicite au saut du lit. « Quelle affaire ? » Belle demande ! son déjeuner. Vers midi le voilà perplexe : ira-t-il visiter ses amis ou se promener au cours ? le soleil en décidera ; mais à coup sûr il ne rentrera pas chez lui pour sa toilette du soir, sans avoir fait provision de nouvelles, d'historiettes et d'observations sur tout ce qui se fait dans Paris, afin d'en divertir Cléon, le riche Cléon, l'ami de son cœur, son héros, son tout, chez qui d'habitude il dîne, qui tient une maison excellente précisément à sa porte, ce qui est fort commode. Après le repas, dans ces instans où les esprits doucement réchauffés s'abandonnent et se communiquent, il sera pris d'une effusion de tendresse universelle pour les convives, quitte à demander leur nom plus tard. Un jeu modéré terminera cette scène touchante ainsi que la journée d'Autophile, laquelle étoit la même hier et sera la même demain. Rien n'agite cet heureux mortel, ni la politique, ni les affaires domestiques, ni les affections privées. Les empires se choquent, le sang coule dans les batailles, pour varier sa conversation et l'aider à digérer. Il est veuf et n'a qu'un fils à qui il a fait présent du bien maternel, après quoi il a pu placer le sien à fonds perdu en sûreté de conscience. On cite de lui des traits de présence d'esprit admirables. Il assistoit un jour aux derniers momens d'un des siens ; chacun fondoit en larmes à la vue de ce juste que le prêtre exhortoit en lui ouvrant le chemin du ciel. « Il n'y a qu'une petite difficulté, dit Autophile à l'oreille du médecin, c'est qu'il n'y a point de ciel. » Une autre fois donnant à déjeuner à quelques amis, il fait prier Cléon, qui a reçu, de je ne sais où, je ne sais quel rare comestible, de lui prêter ce précieux objet, pour deux heures seulement. Mais voici qui vaut mieux : son domestique, ancien et fidèle serviteur, a eu la foiblesse de perdre à la loterie tout ce qu'il possédoit, et la folie de se brûler la cervelle dans la chambre de son maître. On court avertir ce dernier de l'événement funeste. « Quel malheur ! dit-il, je l'avois fait peindre à neuf. – Comment ? votre domestique ? – Non, mon appartement, où je n'aurai plus le cœur de rentrer désormais, et qu'il me faudra quitter. »

Des ridicules extérieurs et souvent des circonstances puériles choisis de préférence pour représenter un caractère, l'affectation de terminer ses tableaux par un trait inattendu, des réticences, des détours, des oppositions de mots ; enfin *ce style prophétique qu'il faut souvent deviner*, ainsi que le disoit Boileau du style de La Bruyère⁵, voilà ce que l'on trouve ici. *Il y a de tout cela chez le peintre des caractères :*

5. *Bolæana*, p. 17, t. V de l'édition de Saint-Marc (note de Du Roure).

*mais ce n'est pas là ce qu'on admire dans le portrait d'Irène au chapitre de l'Homme ; dans celui d'Antisthène au chapitre des Jugements ; dans celui d'Émire au chapitre des Femmes : en un mot, ce n'est pas là ce qui met La Bruyère au premier rang des moralistes et des écrivains.*⁶

C'est évidemment la réserve finale qui doit nous retenir. À l'entendre de la bouche même de l'imitateur, tout se passe comme si un pastiche devait en tant que tel, fatalement passer à côté, et même, à ce qu'il semble, *plutôt loin*, du grand art, celui des moralistes du « premier rang ». Diversement formulé, le même diagnostic revient conclure chaque performance, donnant toujours plus de rigueur à ce qui semble, à première vue, une puissante dénégation.

Dès les premières pages, la notion d'originalité est rabattue sur son acception morale, au motif que l'esthétique suppose des règles du bien faire, comme l'éthique, les règles du bien agir. Le défaut serait à l'art ce que la faute est à l'action humaine, la manifestation d'une déviance coupable vis-à-vis de la commune loi :

L'originalité ne saurait être un mérite en soi : car, s'il existe des règles du goût, l'art est, pour chacun, de s'y conformer ; et s'il n'y en a pas, à quel titre prétendrait-on exceller ? Il ne peut y avoir de beau ni de bon que relativement à un principe commun. Aussi, dans l'ordre moral, un instinct droit a-t-il fait prendre le mot *originalité* dans son vrai sens, c'est-à-dire en mauvaise part, de sorte que désigner quelqu'un comme original a toujours été le signaler sous des traits defectueux. Pourquoi en serait-il autrement dans l'acception littéraire ?⁷

Tout en marquant un réel intérêt et une vraie curiosité pour ce qu'il nomme, en termes prélinguistiques, les « traits distinctifs » d'un style, le marquis du Roure instruit le procès de l'extravagance. Il s'agit d'éviter de mettre parmi les critères du grand art le fait de « ne ressembler qu'à soi » :

Non que, dans notre pensée, on doive mépriser les traits distinctifs dont l'auteur original marque à son insu ses ouvrages ; loin de là : mais, ces traits tenant le plus souvent à des défauts, et n'étant d'ailleurs que trop susceptibles de fausse imitation, il semble utile de les signaler plutôt comme des types à observer que comme des exemples à suivre. [...] En fait, on reconnaît dans la littérature, ainsi qu'ailleurs, de bons et de mauvais originaux. Les premiers sont estimables, non parce qu'ils ne ressemblent qu'à eux-mêmes, mais parce qu'ils s'approchent de la perfection ; et les seconds, pour s'en écarter, sont mauvais, quelque native que soit leur physionomie.⁸

Certes, à supposer qu'une œuvre irréprochable existât, sa « perfection » ferait d'elle beaucoup plus qu'un objet rare ou original : un objet *unique*, ce

6. *Réflexions sur le style original* par le marquis du Roure, Président de la Société des bibliophiles français, pour l'année 1828 (Imprimerie Firmin Didot, Paris 1828), p. 32-37 (je souligne).

7. *Ibid.*, p. 2-3 (souligné par Du Roure).

8. *Id.*, p. 2.

qui à tout prendre est le comble de l'originalité. Du Roure doit bien sentir l'aporie qui guette le raisonnement, et il la déjoue en postulant un « sublime de la naïveté » – certain « naturel » dont seraient indifféremment susceptibles tous les écrivains, parce qu'il ne vient pas de l'auteur, mais seulement de ce qu'il s'est profondément pénétré de ce qu'il veut dire :

Il existe à la vérité, en littérature, une originalité charmante (si tant est que ce soit de l'originalité), qui plaît à la raison en même temps qu'elle captive le goût : celle-ci consiste à s'ignorer, ou plutôt à s'oublier par moments soi-même ; à se pénétrer si fort de ce que l'on veut dire, qu'on semble transformé dans son sujet. L'homme se révèle ainsi tout entier dans l'auteur⁹, sans que ce dernier songe à se produire : c'est le sublime de la naïveté. Mais ce caractère, dont Molière et La Fontaine nous offrent peut-être les deux plus grands exemples, n'est l'apanage exclusif de personne ; il est commun à tous les cœurs profondément émus, à tous les esprits qui s'épanchent librement ; enfin, c'est le naturel au plus fort de son action : de sorte que tout écrivain que l'inspiration domine, peut devenir original de cette façon, sans avoir toutefois rien d'étranger aux autres hommes.

Lorsque Œnone, pour calmer les tourments jaloux de sa maîtresse au sujet d'Hippolyte et d'Aricie, lui dit :

Ils ne se verront plus ;

et que Phèdre lui répond :

Ils s'aimeront toujours.

Racine, qui les fait parler toutes deux, est original dans ce sens au même titre que le fabuliste lorsqu'il s'écrie :

Ne sentirai-je plus de charme qui m'arrête ?

Ai-je passé le temps d'aimer ?¹⁰

Ce « naturel au plus fort de son action », la tradition rhétorique y loge en effet le « sublime » français, sans en donner d'ailleurs d'exemples trop variés. Du « Qu'il mourût » cornélien à tels échantillons pris à La Fontaine ou Racine, c'est toujours un mélange d'à propos et de simplicité, où l'à propos semblait ne devoir tomber juste qu'à la condition que l'expression fût la plus dépouillée d'artifices¹¹. Le point crucial, répétons-le, est qu'il faut paradoxalement le situer

9. Probable écho d'une réflexion de Pascal : « Quand on voit le style naturel, on est tout étonné et ravi, car on s'attendait de voir un auteur, et on trouve un homme » (*Pensées et opuscules*, sect. I, 29, éd. Brunschvicg, Paris, Classiques Hachette, 1961, p. 330).

10. *Id.*, p. 6-7.

11. Rappelons que, pour le Pseudo-Longin, à côté de la tempérance, un « chemin qui nous peut conduire au sublime [...] c'est l'imitation (*mimésis*), l'émulation (*zèlôsis*) des grands génies du passé, tant en prose qu'en vers. [...] Non, l'imitation n'est pas un larcin (*klopè*) ; c'est comme une empreinte (*apotypôsis*) que l'on tire d'un beau caractère, d'une belle œuvre plastique, d'un bel ouvrage manuel ». Elle est intégralement d'ordre stylistique, puisqu'il s'agit de se mettre à la place de ses modèles : « Comment, le cas échéant, Homère aurait dit la même chose ? avec quelle grandeur l'auraient exprimée Platon ou Démosthène, ou, dans l'histoire, Thucydide ? » (*Du Sublime*, texte établi et traduit par H. Lebègue [Paris, Les Belles Lettres, 1952], XIII, 2 et 4, et XIV, 1, p. 22-23).

aux antipodes d'une idiosyncrasie. D'un côté, puisqu'il serait « commun à tous les cœurs profondément émus, à tous les esprits qui s'épanchent librement », sa première caution est le postulat que toute littérature digne de ce nom *est un humanisme*, avec l'universalité qu'une telle notion implique. Mais de l'autre, ce naturel serait, au rebours d'un épanchement débridé, le résultat d'une ascèse toute classique : moins *ignorer* (comment le pourrait-on ?) un moi qui reste malgré tout, implicitement, haïssable – que *l'oublier*, le temps d'écrire sa page. L'originalité, alors ? Elle tient à ce que parvenir à une telle ascèse est toujours difficile, et que les écrivains qui arrivent à se laisser de la sorte « dominer » par « l'inspiration » représentent une exception remarquable. Mais cette inspiration aurait sa source moins dans l'individu et sa sensibilité personnelle qu'à l'extérieur, dans l'objet à représenter : c'est le *naturel de la représentation*, comparable en tout point à l'effet de « rendu », pour un peintre – que l'écrivain doit viser.

Par ailleurs, et le problème est inhérent à la théorie classique, comment situer les innovations heureuses, quant à elles forcément « originales » ? Il s'agit alors de ce

[...] talent heureux qui ouvre la bonne voie dans une littérature naissante, ou qui, sans blesser le goût, rencontre des effets nouveaux après une époque brillante où l'art paraissait comme épuisé ; talent qui n'est autre que le génie même, et dont on retrouve l'empreinte dans tous les chefs-d'œuvre.¹²

La notion de *génie* reconduit l'idée d'une perfection naïve, ou native. Combiner de la sorte, pour ainsi dire, Boileau avec Diderot, semble le moyen idéal pour rendre compte à la fois du travail et de l'innovation, toujours à l'enseigne du « naturel », clef de voûte du système, qu'il relève de l'innéité ou de la reconquête.

Or, à aucun moment le marquis du Roure n'attaque l'imitation ou la ressemblance, bien au contraire :

Que l'originalité dans le style tienne souvent à certains défauts de l'écrivain, c'est ce qu'il est aussi facile de reconnaître que curieux de rechercher. On ne dit pas de Virgile que c'est un poète original ; on ne le dit pas davantage de notre Racine. Ce serait rabaisser ces auteurs ; ce serait méconnaître l'exquise pureté qui les distingue et qui fait de leurs productions un perpétuel enchantement. On le dit d'autant moins que ces deux modèles, aussi parfaits qu'il est donné de l'être, se ressemblent pourtant ; ou plutôt ils ont entre eux des rapports frappants. Ne ressembler qu'à soi n'est donc pas un premier mérite dans l'écrivain.¹³

À l'aube du Romantisme, il faut voir en ces propositions l'aboutissement d'une très lente synthèse, où en somme s'étaient conciliées deux sortes de mimétisme : la *mimésis* grecque, encore largement tributaire de l'hypothèque

12. *Réflexions...*, op. cit., p. 7.

13. *Id.*, p. 3-4.

aristotélécienne (imiter un *univers* de « gens en action »), et une *imitatio* qui, des arts poétiques médio-latins au Classicisme français, figurait davantage un impératif d'ordre esthétique (imiter des *livres*, ceux des bons auteurs qui ont précédé, et que recommande l'admiration qu'ils ont toujours suscitée, comme disait à peu près Boileau). Malgré tout, imiter les bons livres fut presque toujours, en somme, une *règle sans règles*, les traités se contentant de marteler l'impératif à grand renfort de valorisation des modèles, jugés malgré tout inégalables. Dès la Renaissance, à la nostalgie d'un âge d'or à jamais perdu avait correspondu l'hypostase d'un modèle à jamais inimitable, et la querelle des Anciens et des Modernes n'avait fait qu'exacerber le débat. Dans l'idéologie du Classicisme à son zénith

[...] les deux sortes d'imitation, écrit Michèle Gally, se trouvent ainsi associées : l'idée est que les auteurs modernes doivent imiter les Anciens, qui ont très bien imité (représenté) la nature. L'imitation des Anciens devient de la sorte un moyen de mieux imiter le réel.¹⁴

L'« imitation de la nature » fait que les œuvres de tous ceux qui y excellent en viendraient, comme... naturellement, à exhiber de ces « rapports frappants » que Du Roure signale de Racine à Virgile, et où il entre autant de métier ou de « pureté » que, sans doute, d'intertextualité repérable (songeons aux multiples dettes de l'*Andromaque* à l'égard de l'*Énéide*). L'« imitation des maîtres » que distingue toujours leur aptitude à la première imitation, se trouve, dès lors, tout à fait recommandable, et c'est le seul « régime sérieux¹⁵ » du mimétisme verbal qu'il est possible, à notre sens, de concevoir.

La cible de Du Roure est ailleurs, car l'originalité se voit très logiquement ravalée au rang d'un instinct que les règles de l'art ne contrôlèrent pas :

Nous entendons parler de ces traits singuliers qui caractérisent exclusivement un écrivain, qui le séparent absolument de tout autre enfin qui constituent ce qu'on nomme dans les arts soit de l'esprit, soit de la main, *la manière* ; voulant attaquer par là ces auteurs déréglés, qui, venus avant tous les autres, ont aveuglément suivi leur instinct, sans chercher le but, les procédés ni les bornes de l'art, en un mot les lois du goût, et ceux, moins pardonnables, qui, succédant aux vrais modèles, en perdent, en négligent la trace pour faire autrement qu'eux.¹⁶

En d'autres termes, quand telle œuvre littéraire suscite une admiration légitime, elle le fait toujours *malgré* ce qui constitue la part irréductible de sa

14. *Le Dictionnaire du littéraire*, sous la dir. de P. Aron, A. Viala, Denis Saint-Jacques, Paris, Presses universitaires de France, 2002, s. v. « imitation », p. 291. Cette articulation des deux mimétismes est tentée pour la première fois par l'Italien J.-C. Scaliger, dans sa *Poétique* (*Poetices libri septem*, 1561).

15. Pour une discussion sur le contenu de cette expression, que l'on doit à Genette, voir mon article « Réc-Rire – Du second degré en littérature » (voir n. 1).

16. *Réflexions...*, *op. cit.*, p. 7-8 (souligné par Du Roure).

singularité, les grands auteurs de tous les temps se reconnaissant à ce qu'ils ont su, en quelque façon, la dissoudre dans le travail de l'œuvre. Cela fait d'eux les « vrais modèles » de la perfection qu'il faut se mettre en devoir d'imiter.

Si l'hypothèse est bien « que l'originalité dans le style tien[t] souvent à certains défauts de l'écrivain », alors il ne faut surtout pas se prendre à l'apparente modalisation : Du Roure dit « souvent » pour affecter une sage prudence, mais pense « toujours ».

L'idée n'est pas neuve. Sans remonter jusqu'à la *Rhétorique à Herennius*, dans le *De Oratore*, Cicéron soulignait déjà l'importance d'imiter le meilleur des meilleurs (pour lui, Démosthène) :

Voici donc le premier de mes préceptes : indiquer à l'élève quel modèle il doit imiter et lui dire de s'exercer ensuite, le maître une fois choisi, à en donner une reproduction et une image fidèles. Qu'il ne fasse point comme ces maladroits copistes (*imitatores*) de ma connaissance, qui s'attachent seulement aux choses les plus faciles à saisir, ou même aux bizarreries (*insignia*) et aux imperfections (*paene uitiosa*). [...] Lui emprunter ses défauts pour en rester marqué à son tour, ce n'est pas un grand mérite.¹⁷

On trouve cette idée réexprimée avec force, quelque quarante ans avant les *Réflexions...*, par Jean-François Marmontel, dans l'article de ses *Éléments de littérature*¹⁸ que l'encyclopédiste consacre (non sans lui reconnaître certain « petit mérite »), à « cette singerie, qu'on appelle *pastiche* ». Glosant le fameux item n° 30 du chapitre « De la société et de la conversation » (« La Bruyère s'est amusé à écrire une page dans le style de Montaigne, et il l'a très bien imité ») qu'il cite intégralement, Marmontel en rabat aussitôt sur l'éloge :

Voilà certainement bien le langage de Montaigne, mais diffus, et tournant sans cesse autour de la même pensée. Ce qui en est difficile à imiter, c'est la plénitude, la vivacité, l'énergie, le tour pressé, vigoureux et rapide, la métaphore imprévue et juste, et plus que tout cela le suc et la substance. Montaigne cause quelquefois nonchalamment et longuement : c'est ce que La Bruyère en a copié : le défaut.

Il reste que Du Roure semble, lui, tirer les conséquences générales de l'idée ; en toute logique, dans une œuvre de l'art, polie et repolie (dirait Boileau), le trait original, *parce que fautif*, ne peut ressortir qu'au *lapsus* : à ses yeux, si un auteur en marque ses ouvrages, c'est forcément « à son insu ».

S'agissant d'écrire, l'originalité figure donc un travers inconscient et l'on sait que tout travers, quand il habite un objet qui revendique une certaine dignité, est source d'un comique involontaire. Il représente, autrement dit,

17. Cicéron, *De Oratore* (texte établi et traduit par E. Courbaud, Paris, Les Belles Lettres, 1927, livre II, XXII, 90-91, p. 43-44).

18. Marmontel, *Œuvres complètes*, édition revue et corrigée par l'auteur, Née de la Rochelle, 1787, p. 833-835.

un impardonnable *ridicule*. Très éclairante, à cet égard, la lecture que le marquis fait d'une œuvre qu'il met pourtant au-dessus des autres, les *Fables* de La Fontaine. Du Roure, après Voltaire et Chamfort qu'il salue comme ses prédécesseurs, stigmatise ce qui valut au fabuliste

[...] le nom d'imitable; [...] son originale bonhomie, qu'il ne faut pas confondre avec cette inspiration profonde et dominante que nous proposons pour exemple il n'y a qu'un moment.

Or, en préambule de son analyse, il épingle d'abord ce que plus haut il appelait la « fausse imitation », celle des disciples qui n'attraperaient, faute de discernement, que les traits les plus superficiels :

Combien d'imitateurs se sont pris à ce piège de la bonhomie de La Fontaine, avant et depuis La Motte Houdart ! combien même de maîtres ! Les uns et les autres s'obstinaient à chercher ce grand poète dans les locutions proverbiales, dans les formes prosaïques et vulgaires qu'il emploie si souvent quand son génie sommeille. Ils s'imaginaient que *Dom Pourceau*, *Margot la Pie*, *la Dame au nez pointu*, *Messire Loup*, *Sultan Léopard*, *Raminagrobis*, et *Grippeminaud le bon apôtre*, composaient ses plus beaux titres de gloire : en cela bien excusables sans doute, puisque le public s'était abusé jusqu'au point de préconiser surtout la bonhomie du génie comique le plus fin, quand il n'est pas le plus engourdi ; du poète le plus sublime quand il s'élève ; de l'homme le plus sensible quand son cœur parle. La méprise nous valut des imitations telles que celles où l'on voit *Demoiselle Ignorance devenir grosse d'enfant et accoucher de l'opinion*¹⁹ ; *Jasmin Grillon sortir par une cheminée, trotter de chambre en chambre en faisant sa tournée*²⁰ ; et *le Quadran transformé en Greffier solaire*²¹ ; et *Jupiter en pointe de Nectar* ; et *Dom Jugement faisant hôtellerie commune avec dame Mémoire et demoiselle Imagination*²².

Ce qui échappe au critique, ici, est un aspect plutôt essentiel de la reprise : l'exagération dont j'ai montré ailleurs²³ qu'elle pouvait passer autant par la fréquence (ou saturation) d'un trait que par son grossissement. Certes, les *Fables* modèles multiplient ces épithètes pseudo-homériques (Grippeminaud le bon apôtre, la Dame au nez pointu) ou ces caractérisations nobiliaires (Messire Loup, Sultan Léopard), toutes pensables dans les termes du burlesque héroï-comique inventé (?) par Boileau. Mais, à vraiment le lire, Houdard de la Motte ne reconduit guère à satiété de tels lafontainismes : il grossit surtout le stylème, sur le plan qualitatif, traitant sur ce mode burlesque – Jasmin

19. *Fables* de La Motte, liv. IV, fab. 3 (note de Du Roure).

20. *Id.*, liv. II, fab. 19 (note de Du Roure).

21. *Id.*, liv. III, fab. 2 (note de Du Roure).

22. *Id.*, liv. III, fab. 13 (note de Du Roure).

23. D. Bilous : « Sur la mimécriture – Essai de typologie », dans *Du pastiche, de la parodie et de quelques autres notions connexes*, neuf études réunies et présentées par P. Aron, Québec, Nota Bene, 2004, p. 103-134 (sur l'exagération, p. 124).

Grillon mis à part – non des animaux mais des allégories (l'Ignorance, le Jugement, la Mémoire et l'Imagination) ou un dieu (Jupiter). Le ridicule éventuel, ici, est moins tributaire d'un modèle à ne pas suivre et aveuglément suivi, que d'une application déviante, dont le goût s'avère moins *lafontainien* que *précieux* et, par là, suranné avant même que de sévir, à la fin du XVII^e siècle et depuis.

On aura peut-être saisi là l'urgence d'une véritable, rigoureuse *stylistique du pastiche*. Elle est encore dans les limbes aujourd'hui, et il ne faut pas en vouloir outre mesure au marquis si, dans son respect de la *doxa* poétique, il préfère s'en prendre au modèle plutôt qu'à des suiveurs qui n'auraient simplement pas su séparer le bon grain de l'ivraie :

Tout éloignés que nous sommes de réduire d'après lui [Voltaire], à un petit nombre de pièces d'un mérite achevé, l'un des plus riches et des plus précieux trésors de notre langue, nous dirons pourtant de La Fontaine, fût-il le dieu même de la poésie, que la beauté de ses ouvrages ne tient pas aux singulières négligences de son style : que ses vers ne perdraient rien de l'ingénieuse simplicité qui fait le premier charme et la grâce de l'apologue, si la mesure n'y était pas si souvent rompue, la rime sacrifiée, et l'harmonie heurtée ; s'il ne perdait jamais, par la puérilité, l'inconvenance ou même la fausseté de ses leçons, le rang et la dignité de moraliste²⁴ ; si, constamment fidèle à son talent magique de relever des détails communs par la plus noble poésie, il n'accréditait pas aussi quelquefois, par son exemple, le manque absolu d'élégance et de coloris ; en un mot, si plus égal et plus conforme à lui-même, il ne rampait pas à terre à l'instant où il vient de planer dans les cieux, comme on le voit à la fin de Philémon et Baucis, où il cède le pas au dernier des écoliers, après avoir surpassé en un seul, l'un qui veille et l'autre qui dort. [...]

Nous ne relèverons pas ici, après tant d'autres, l'*originale insipidité* de la Cigale et la Fourmi, du Coq et la Perle, de la Perdrix et les deux Coqs, surtout du Rat de ville et le Rat des champs, où La Fontaine semble avoir pris à tâche de faire disparaître de son sujet toutes les grâces dont Horace l'avait orné : nous choisirons quelques autres exemples où l'auteur paraissant presque en même temps sous son double aspect d'homme de génie et de bonhomme, fixera lui-même la distance qui sépare l'un de l'autre.

Deux vrais amis vivaient au Monomatapa :²⁵

Voilà bien un de ces traits excellents qui décèlent un esprit satirique plein de verve et de finesse.

Les amis de ce pays-là

Valent bien, dit-on, ceux du nôtre :

Voilà de la bonhomie, s'il en fut, car elle émousse le trait qu'elle croit enfoncer.

24. Où l'on voit que l'appréciation du style touche aussi bien les effets de sens que les aspects morphologiques *stricto sensu*.

25. Liv. VIII, fab. 1^{re}, et liv. 2, fab. 9 (note de Du Roure).

À ces mots, l'animal pervers,
(C'est le serpent que je veux dire,
Et non l'homme):²⁶

Ici le poète surpasse Juvénal en mordante hyperbole; mais le bonhomme gâte tout en ajoutant ces mots explicatifs:

On pourrait aisément s'y tromper.

Une souris tomba du bec d'un chat-huant.²⁷

Je ne l'eusse pas ramassée,

Mais un Bramin le fit.

Rien n'est si vif ni d'un naturel plus piquant que ce début; mais quand nous trouvons la même pensée, deux vers plus loin, délayée en ces mots:

De cette sorte de prochain

Nous nous soucions peu; mais le peuple bramin

Le traite en frère.

[...] Terminons ces citations, qu'on pourrait aisément multiplier par une prophétie que l'événement ne démentira jamais: ceux qui, dans La Fontaine, copieront les manières du bonhomme, tomberont inévitablement dans le ridicule; ceux au contraire qui chercheront à imiter en lui le grand écrivain, *si faussement jugé inimitable partout où il est grand écrivain*, ceux-là le feront toujours avec profit, et pourront le faire avec honneur.²⁸

Faute d'une conception structurale tant de la langue que de l'écrit, il ne vient cependant jamais à l'esprit de Du Roure que le charme profond des *Fables* procède peut-être expressément de ces contrastes, de ces passages d'un ton à l'autre, toujours surprenants, et non de certaines zones textuelles qui concentreraient en elles l'agrément. Parti, dans ses *Études de style*²⁹, d'une tout autre conception, infiniment plus moderne, Leo Spitzer tâchera de cerner un « art de la transition chez La Fontaine ». Le marquis du Roure demeure ainsi tributaire d'une approche rhétorique des Belles Lettres, tout proche en cela d'un Du Marsais ou d'un Fontanier (lequel est son quasi contemporain): non seulement les traits du style se voient singulativement rapportés à la langue commune, mais, signe flagrant de l'empiricité de la démarche, c'est par cette comparaison qu'ils ont été repérés d'abord, bien davantage qu'au vu de leur éventuelle récurrence. À aucun moment, ils ne sont envisagés sous l'angle de leur mutuelle synergie, au sein d'un espace immanent du texte.

Le résultat de la « fausse imitation » est-il pour autant caricatural? Oui et non. Oui, dans la mesure où imiter les seuls défauts du style attire sur ces derniers une attention exorbitante; l'hypertrophie tient en ce que les défauts, même sans multiplier leurs occurrences, occupent tout le terrain de l'écrit.

26. Liv. X, fab. 2 (note de Du Roure).

27. Liv. IX, fab. 7 (note de Du Roure).

28. *Réflexions...*, *op. cit.*, p. 17-20 (je souligne).

29. L. Spitzer, *Études de style*, Paris, Gallimard (Tel) 1970, p. 166-207.

Et non parce que, dans l'optique tant de Marmontel que de notre bibliophile marquis ou d'un Nodier (on va le voir), il serait soit difficile, soit impossible – mais la nuance est évidemment capitalissime au plan théorique – de reproduire les mérites d'un grand style.

Difficile, mais nullement impraticable? c'est la position du premier, lequel, dans son article « Pastiche », donne au moins un exemple de succès :

Un talent rare et fort au-dessus du petit mérite de cette singerie, qu'on appelle pastiche, c'est de savoir réellement s'assimiler à un grand écrivain : c'est de se pénétrer de son âme et de son génie, soit pour le caractériser en le louant, soit pour écrire dans son genre. C'est ainsi que, dans un de ses meilleurs livres de notre siècle et des moins connus du vulgaire, dans *l'Introduction à la connaissance de l'esprit humain*, le sensible, le vertueux, l'éloquent *Vauvenargues* semble avoir pris la plume de Bossuet et de Fénelon, lorsqu'il les a loués, ou qu'il a essayé d'écrire à leur manière.

Difficile, mais nullement impraticable? c'est également l'hypothèse d'un Proust, au moins dans cette réponse à Jules Lemaitre, qui lui faisait demander un pastiche-Mérimée et un pastiche-Voltaire :

L'extrême complication et l'extrême nudité rendent les pastiches difficiles.³⁰

Force est cependant d'indexer ces positions comme les thèses « Proust I » et « Marmontel I », en prévision de retournements spectaculaires, puisque *impossible* est encore l'opinion des mêmes.

Quant à l'encyclopédiste, un « Marmontel 2 » s'exprime en effet tout autrement... *au début du même article!* Par où il semble que c'est historiquement chez lui que s'observe le partage des eaux qui discrimine, autour de l'imitation, les vues classique et romantique. En effet, l'*incipit* de la définition est fort clair : imitation d'une manière et d'un style (mais rien sur l'apparente distinction des deux termes), dont la pratique se voit rapprocher de l'art du copiste en peinture, avec pour résultat idéal, l'apocryphe (je souligne) :

PASTICHE. Ce mot s'emploie par translation, pour exprimer en littérature une *imitation affectée de la manière et du style d'un écrivain* : comme on l'emploie au propre pour désigner *un tableau peint dans la manière d'un grand artiste, et que l'on fait passer pour être de sa main*.

Plus un écrivain a de la *manière*, c'est-à-dire de *singularité dans le tour et dans l'expression*, plus il est aisé de le contrefaire. Mais si son originalité tient au caractère de son esprit et de son âme : si la manière qui le distingue, est celle de penser, de sentir, de concevoir, d'imaginer, de voir la nature et de la peindre, le Pastiche qu'on en fera ne sera jamais ressemblant. Il aura des imitateurs dans des hommes d'un caractère et d'un génie analogue au sien ; mais il n'aura point de copiste.

30. Lettre de février-mars 1909.

Ailleurs, dans le premier *Supplément* (1776) de l'*Encyclopédie* d'Alembert-Diderot, s. v. « Anciens », Marmontel ira jusqu'à dire :

L'industrie peut s'imiter ; mais le génie ne s'imité point, l'imagination et le sentiment ne passent point en héritage.

Impossible sera aussi l'hypothèse du troisième, Charles Nodier, autre jalon de l'Histoire, dans ses *Questions de littérature légale*³¹ (Paul Aron a montré³² quelles raisons il y a de penser que Du Roure a pu s'inspirer du chapitre XI : « Des pastiches »). Après avoir souligné la relative difficulté de l'exercice :

Cette sorte d'imitation du style d'un auteur est un jeu d'esprit auquel tout le monde ne peut pas s'élever, [...]

Nodier confine aussitôt le mimétisme dans les plus étroites limites :

[...] et qui n'est pas susceptible d'un grand développement. Les tours familiers d'un écrivain peuvent se rencontrer, mais non pas l'ordre et la succession de ses idées. La forme du style est une espèce de mécanisme qui se réduit à quelques moyens, entre lesquels les auteurs se décident suivant leur penchant ou leurs facultés ; mais la conception d'un plan est le résultat d'une manière expresse et particulière de sentir les rapports des choses, et il est à peu près impossible d'en deviner le secret.

Passons sur un trait superficiel, le postulat d'une brièveté constitutive de l'exercice³³, et venons à l'essentiel. En termes plus psychologiques peut-être, Nodier paraphrase « Marmontel 2 ». Il y aurait donc, s'agissant de « copier » un auteur, certains ressorts qu'il est (au moins à quelques lettrés spirituels) loisible de s'approprier, et ce sont les « moyens » – on ajoutera volontiers : d'« expression ». Le nombre n'en est pas infini, et bien que leur mobilisation soit affaire de subjectivité (de « penchant », de « facultés »), ces moyens-là continueraient de relever du libre choix, puisque les écrivains « se décident » pour tel ou tel. Et il y aurait d'autres déterminations qui, relevant non de la « forme du style » mais, pour le dire en termes actuels – hjelmsleviens – de la *forme du contenu* (« l'ordre et la succession des idées », « la conception d'un plan »), s'avéreraient tout aussi subjectives, mais d'une subjectivité plus

31. Ch. Nodier : *Questions de littérature légale – Du plagiat, de la supposition d'auteurs, et des supercheries qui ont rapport aux livres*, édition établie, présentée et annotée par J.-F. Jeandillou, Genève, Droz, 2003, p. 88-93.

32. Art. cité, p. 56-57.

33. Nodier récusé la perfection du pastiche étendu au motif (pragmatique) que « le système de la composition [le] dé tromperait, même quand la construction de la phrase [lui] ferait illusion » (éd. citée, p. 90). Proust donnera une raison davantage liée à l'intrinsèque logique du mimécrie, dans une lettre non datée à J. Lemaitre : « Il importe si peu qu'un pastiche soit prolongé s'il contient les traits généraux qui, en permettant au lecteur de les multiplier à l'infini, dispensent de les additionner. »

fondamentale ou fondatrice, par là, en quelque sorte, inaliénable. (Sans aller si loin, Marmontel, on l'a vu, imageait à propos de Montaigne : « le suc et la substance »).

Une telle vue plonge évidemment ses racines dans les partitions de la rhétorique traditionnelle : ce qui prend nom « style » correspond ici au plan de l'*elocutio*, le reste ressortissant à la *dispositio* et à l'*inventio*. Mais Nodier réinterprète à sa façon le système, puisque, désormais, cette double part-là ne saurait faire, comme le soutenait l'ancienne rhétorique, l'objet d'un quelconque apprentissage : l'assigner à « une manière expresse et particulière de sentir les rapports des choses », c'est d'abord l'articuler à ce que les narratologues nommeraient un *point de vue*, et les philosophes, une *vision du monde*, pour mieux supposer non seulement que chaque auteur a les siens, mais surtout qu'il ne saurait en avoir d'autres, ni même pouvoir en adopter quelque autre de façon crédible.

Pareille relecture anticipe de fort loin une thèse à venir, qu'il faut bien baptiser « Proust 2 » :

Le style n'est nullement un enjolivement [...], *ce n'est même pas une question de technique, c'est comme la couleur chez les peintres, une qualité de la vision*, une révélation de l'univers particulier que chacun de nous voit et que ne voient pas les autres.³⁴

Or, chez Nodier comme chez Proust, il s'agit en somme de (p)réserver, disons, la « part de l'ombre », à seule fin de mettre hors de cause (et de portée) une singularité absolue, qu'il est bien difficile de cerner sans recours à une terminologie proprement métaphysique : en paroles pauvres (?), *le mystère de l'être individuel dans son rapport aux choses*, l'ultime – et intime – « secret » qu'il serait « à peu près impossible de deviner ». Sous la plume du romantique Nodier, et quoique l'écrivain excelle dans l'imitation, une telle hypostase est évidemment beaucoup moins étrange que chez l'inventeur virtuose de l'*exercice de style* (d'auteur) et du *recueil de pastiches à invariant narratif*, autour d'une certaine *Affaire Lemoine*.

On relèvera pour finir un paradoxe des plus piquants, en ce qu'il pose le problème de l'imitation en termes de modernité et, surtout, d'objectivité.

« Marmontel 1 », Du Roure et « Proust 1 » croient possible une imitation exacte, qui supposerait un « copiste » assez fin pour s'assimiler également les dons et défauts (?) de ses modèles selon un dosage exact (Vauvenargues vis-à-vis de Bossuet et Fénelon). Si peu qu'on le veuille, l'hypothèse se trouve

³⁴ Lettre à Antoine Bibesco, novembre 1912. L'idée sera reprise en plus bref mais quasi littéralement dans *Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1989, t. 4, p. 474.

confirmée par les faits, plus têtus que les hypothèses. Les éditions d'œuvres complètes et les musées regorgent d'imitations exactes à s'y méprendre, qui sont toujours, faute de mieux, supposées authentiques tant que l'expertise externe ou interne (stylistique) n'aura point démontré le contraire. De ce point de vue, il n'y a plus lieu d'opposer la *manière* à une *matière*. Forme de l'expression et forme du contenu constituent ensemble, dans leur configuration, une seule et même *matière biface*, et dans mes propres travaux, j'ai pu un jour risquer un *distinguo* syntaxique simple : il est loisible de refaire – d'exécution sans reproche – *du Bossuet, du Fénélon ou du Proust* qui ne soit pas *de Bossuet, de Fénélon ni de Proust*. N'en déplaise à un marquis totalement captif de la tradition, ses six *Caractères* ne méritent nullement la sévérité qu'ils lui inspirent : l'on y saluerait plutôt de très expertes *forgeries*. Il est toutefois permis de changer le cadre théorique capable d'accueillir euphoriquement ces virtualités : le « naturel » n'a rien à y voir, c'est d'art littéraire qu'il s'agit.

« Marmontel 2 », Nodier et « Proust 2 » se sont vu fédérés à l'enseigne d'une conception, somme toute, romantique du style individuel, même si la formulation s'affine et se radicalise. Dans cette commune optique, il n'est tentative d'imitation qu'« affectée » (Marmontel) et, parce qu'elle vise des singularités jugées superficielles, vouée à l'échec. L'imitateur qui s'y essaierait encourt le *ridicule du style original*, et en fait tous les frais, s'il s' imagine attraper davantage que la « manière ».

Or, si un tel ridicule se rencontre, c'est qu'il y a place pour un sous-genre du comique, qui viserait les petits et grands travers de cet ordre. En quelque sorte, la *comédie du style original*, dont la forme est l'imitation du défaut (au théâtre, on parlerait de sa représentation, voyez Molière) : son *pastiche*, pour reprendre un terme classique, sa *charge*, pour user du mot de Genette³⁵. Et cette fois, le comique devrait en bonne logique n'affecter que les modèles. À ma connaissance, la forme la plus achevée de cette conception se trouvera chez Paul Reboux, dans la préface qu'il offre au très satirique recueil de Georges-Armand Masson, *À la façon de* :

Le pastiche est une forme de la critique littéraire, et non la moins efficace.

Un pédant discours ne vaut pas un brocart, pour décourager un ridicule, signaler une erreur, caractériser un écrivain, préserver le public d'un engouement.

Juger sans fêrule et sans règles, réformer en amusant, c'est le fait d'un esprit libéré des dogmes et des modes, c'est-à-dire supérieur aux doctrinaires et aux snobs.

Un livre tel que celui-là est une nécessité esthétique. Il éclaire l'horizon littéraire. Il sert de garde-fou aux ahuris, dupés par les malins trop habiles à masquer, grâce à une obscurité méthodique, leur impuissance. Il enseigne la pensée nette, le parler

35. *Palimpsestes*, Paris, Seuil (Points) 1982, p. 40.

clair, l'art de ne pas représenter rond ce qui est carré, d'évoquer la nature non par de vagues et fugaces analogies, mais par des images qui s'imposent et par des formules resserrées. Il nous fait comprendre, en se moquant des prétentieux et des voyous, qu'on n'écrit pas seulement pour soi, par jeu, pour exprimer les émotions que l'on a eues. On doit écrire pour se faire comprendre, pour communiquer aux autres ce que l'on a ressenti. Il montre ce qu'on risque en s'écartant des chemins de l'équilibre et du bon sens.³⁶

Proust lui-même parle dans une lettre du pastiche comme « critique en action », il est vrai dans une optique plus descriptive que normative. Le pastiche devient ici la police des Lettres. On a évoqué plus haut un paradoxe massif : un Proust, un Nodier, un Du Roure pratiquent en maîtres cet art tout en refusant l'éventualité du mimétisme parfait, et chacun s'arrange pour motiver rationnellement une contradiction idéologique de part en part. À tout prendre, il n'y eut jamais qu'un seul *pasticheur heureux*. Il s'appelait Paul Reboux et, au fil de cinq recueils, il prétendit bravement fustiger, sans scrupule ni mauvaise conscience, plusieurs générations de ces « doctrinaires » prisés des « ahuris » ou des « snobs ». Certes, le bon-style-selon-Reboux, la pensée-nette-clairement-exprimée, ces images-justes-et-sobres, renvoient furieusement à l'idéal du pur-style-classique-naturel-et-concis : une construction purement imaginaire ou pire, fantasmatique, tant il est hasardeux d'en produire le moindre échantillon.

Même s'il est difficile de le prendre au sérieux, l'imaginaire rebousien est plutôt sombre, il faut le reconnaître. En périphérie de ce centre parfait (et parfaitement vide) graviterait donc toute une faune de « prétentieux », « malins » ou « voyous », dont l'art pervers consiste à « représenter rond ce qui est carré ». Le malheur veut que cet univers interlope coïncide avec la littérature même. Abondât-elle en exemples cocasses, la comédie du style original à travers le pastiche n'en resterait pas moins, aujourd'hui³⁷ comme hier, un combat d'arrière-garde, perdu d'avance.

Le privilège du prince est d'avoir ses bouffons. De quoi rassurer les artistes en langage, ces perpétuels inquiets ?

36. G.-A. Masson, *À la façon de*, Paris, Pierre Ducray, 1949, préface de P. Reboux, p. 22-23.

37. M.-A. Burnier et P. Rambaud n'ont jamais fait mystère de suivre dans leurs pastiches la ligne prônée par Reboux et Müller. L'invention de Marguerite Duraille et de ses œuvres (*Virginie Q.*, *Mururoa mon amour*), s'explique par le prurit d'en découdre, voire d'en finir, avec le style durassien.